

Brigitte König

Ama et impera!
Linguistische (und andere) Betrachtungen
zum erotischen Imperativ bei Mario Vargas Llosa

Susan Sontag spricht in ihrem Essay *Die pornographische Phantasie*, in dem sie die *Histoire d'O* der angeblichen Autorin Pauline Réage sowie zwei Texte von Georges Bataille – *Histoire de l'oeil* und *Madame Edwarda* – analysiert, vom “erotischen Imperativ”. Dieser Imperativ wohne der pornographischen Phantasie inne und bewirke, daß alles Handeln als Folge sexueller Vorgänge begriffen werde (vgl. Sontag 1989: 81). Nun sind Linguisten, wie auch der Linguist Hans-Martin Gauger (1976: 48 und 1995: 89) wiederholt durchblicken läßt, biedere Gemüter; deshalb bezeichnet der “erotische Imperativ bei Mario Vargas Llosa” im Titel dieses Beitrags einen anderen Imperativ, nämlich die sprachliche Kategorie Imperativ, wie sie in erotischen bzw. erotisch konnotierten Texten dieses Autors auftritt.¹ Ich beschränke mich in meinen Ausführungen weitgehend auf die Antonia-Anselmo-Sequenzen in *La casa verde* (1965) und den neuesten Roman des Autors, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), weil Imperative dort in so insistierender Weise auftreten, daß ich mich zu diesen Betrachtungen angeregt sah.²

¹ Das soll nicht bedeuten, daß der erotische Imperativ im Sinne Susan Sontags nicht auch bei Mario Vargas Llosa zu finden wäre; beispielsweise ist der *Pesado* in *La casa verde* in gewisser Weise durchaus von diesem erotischen Imperativ bestimmt.

² Daneben gibt es auch eine inhaltliche Motivierung des Vergleichs der beiden Texte, und zwar ausgehend von der Monographie Efraín Kristals. Kristal (1988: 53) konstatiert zu den Antonia-Anselmo-Sequenzen: “This relationship is Vargas Llosa’s first literary exploration of a theme that had captivated him in the writings of César Moro and Georges Bataille: literature as a privileged genre to explore the connection between eroticism and transgression”.

Die Kennzeichnung dieses Beitrags als “Betrachtungen” soll sowohl Methode als auch Erkenntnisziele ansprechen: Es geht nicht um die Behandlung der Texte als sprachliches Corpus, das ausschließlich unter linguistischen Gesichtspunkten untersucht wird. Vielmehr möchte ich beobachten und analysieren, wie eine sprachliche Kategorie, die in einem literarischen Text in auffälliger Frequenz vorkommt, dessen Lektüre lenken kann, und welche Funktionen sie jeweils ausübt.³ Dabei treten linguistische Perspektiven fallweise in den Vorder- oder Hintergrund oder bestimmen gleichgewichtig mit literaturwissenschaftlichen und/oder kunsthistorischen Aspekten die Sicht auf den Text. Dieses zugegebenermaßen impressionistische Verfahren soll dennoch – wie dies auch in der bildenden Kunst der Fall ist – ein kohärentes Bild ergeben, aus dem die qualitative Differenz der Referentialisierung von Erotik in beiden Texten erhellen soll.

Die Analysen sind in erster Linie aus der Perspektive der Mündlichkeits-/Schriftlichkeitstheorie von Peter Koch und Wulf Oesterreicher (1986 und 1990) strukturiert, die hier im einzelnen nicht vorgestellt werden soll. Lediglich auf die von Koch/Oesterreicher eingeführte und begründete Begrifflichkeit sei hingewiesen: Die Begriffe “mündlich” und “schriftlich” drücken einerseits die klare Dichotomie “phonisch” vs. “graphisch” aus. Andererseits kennzeichnen sie aber in konzeptioneller Hinsicht ein Kontinuum von Diskursvarietäten, das von dem Extrempol eines Diskurses ungeplanter, spontaner Mündlichkeit, wie sie durch kommunikative Nähe hervorgebracht wird, bis zum anderen Extrempol äußerst geplanter, elaborierter, räumliche und zeitliche Distanz überwindender Schriftlichkeit reicht. Koch/Oesterreicher haben entsprechend den kommunikativen Parametern die Termini “Nähesprache” und “Distanzsprache” geprägt. In dieser Begrifflichkeit bezeichne ich nachfolgend Imperative, die in nächsprachlichen Diskursen auftreten, als

³ Vargas Llosa selbst hat auf die seiner Meinung nach außerordentliche Bedeutung formaler Elemente – zu denen die sprachlichen gehören – hingewiesen und sieht sie zuweilen in der Funktion eines Protagonisten oder eines Tatbestandes der Fiktion: “[...] la forma es algo tan visible, tan presente en la narración, que ella hace las veces de protagonista y actúa como un personaje de carne y hueso más o figura como un *hecho*, ni más ni menos que las pasiones, crímenes o cataclismos de su anécdota” (Vargas Llosa 1990: 80). – Er bezieht diese Aussage auf Romane William Faulkners; sie ist aber ebenso auf seine eigenen Texte anzuwenden.

“nähesprachliche Imperative”, und diejenigen, die in distanzsprachlichen Diskursen begegnen, als “distanzsprachliche Imperative”. Dabei ist eine Prämisse anzusetzen: Ein literarisches Werk ist naturgemäß ein “geplanter” Text, ja es dürfte kaum einen geplanten Diskurs geben als diesen, zumal bei einem Autor wie Mario Vargas Llosa, von dessen Romanen jeweils mehrere Versionen vorhanden sind.⁴ Ein Roman konstituiert sich aber aus vielfältigen Diskursen (vgl. Bachtin 1987 und 1992), unter denen sich in unterschiedlichen Anteilen auch nähesprachliche befinden, die der Autor simuliert. Mit Paul Goetsch werden nähesprachliche Diskurse in literarischen Texten als “fingierte Mündlichkeit” bezeichnet (Goetsch 1985).

Zunächst schicke ich einige Bemerkungen zur grammatischen Kategorie Imperativ voraus, denen sich die Analysen nähesprachlicher und distanzsprachlicher Imperative, wie sie in den beiden erwähnten Texten auftreten, anschließen werden.

Zur grammatischen Kategorie Imperativ

Der Imperativ drückt “in seiner hauptsächlichen Verwendungsweise”, so Bußmann im Lexikon der Sprachwissenschaft (1990: 325), eine Handlungsaufforderung bzw. ein Handlungsverbot aus. Aufforderungen oder Verbote sprechen diejenigen aus, die – sei es prinzipiell, sei es aktuell – die Autorität dazu innehaben. Der Sprecher, der sich der sprachlichen Kategorie Imperativ bedient, befiehlt und herrscht, könnte man denken. Das allerdings wäre eine allzu schlichte Sichtweise; der Imperativ übernimmt vielmehr zahlreiche weitere Funktionen (Bußmann 1990: 325). Er ist eine Teilkategorie des Modus des Verbs, und dies hat in linguistischer Sicht die Folge, daß er viel mit Subjektivität zu tun hat, denn der Modus drückt die – ich zitiere – “subjektive Stellungnahme des Sprechers zu dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt” (Bußmann 1990: 496) aus. Mario Wandruszka spricht im Zusammenhang mit dem Modus Imperativ nicht mehr von “subjektiver Stellungnahme”, sondern von “psychischer Perspektive”, wenn er feststellt:

⁴ Vgl. Special Collection der Bibliothek der Princeton University, Mario Vargas Llosa Papers, C 0641.

“*Komm!* = Ich will, daß du kommst! – das ist dein Kommen in der psychischen Perspektive meines Wollens. Für diese psychische Perspektive des Wollens, für diese psychische Modalität besitzen wir in unseren Sprachen den instrumentalen Modus des Imperativs” (Wandruszka 1969: 382).

Hier ist also von Aufforderung oder gar Befehl keine Rede mehr, und in der Tat kann der Imperativ daneben auch Ratschlag, Ermahnung, Ermunterung, flehentliche Bitte, Lockung, Angebot, Verführung, Warnung, Verbot, Drohung und manches andere mehr bedeuten. Alles dieses kann allerdings auch im sogenannten “Null-Modus” Indikativ gesagt werden; da treten dann sprachliche Mittel wie beispielsweise Modaladverbien, ethische Dative oder parasprachliche Mittel wie Intonation und Gestik bzw. graphische Mittel wie Ausrufezeichen auf (Du sprichst mir nie mehr davon!).

Nelson Cartagena/Hans-Martin Gauger (1989) beschreiben den Modus Imperativ, den sie allenfalls als “spezifischen Fall von Modalität” anerkennen, nicht in dem Kapitel “Formen der Modalität”, sondern räumen ihm ein eigenes ein und fassen seine Erscheinungsformen unter der Bezeichnung “Exhortation” zusammen.

Nähesprachliche Imperative in *La casa verde*

Die Anselmo-Antonia-Sequenzen in *La casa verde* (Vargas Llosa 1965: 320-324; 344-349; 366-370) sind im Tempus des Präsens und überwiegend im Modus des Imperativs verfaßt. Wie ist dieser Modus hier aufzufassen? Als sprachliche Kategorie gehört er zu den “Exhortationen an den Angeredeten ohne Einschluß des Redenden”, und zwar, in der Begrifflichkeit von Cartagena/Gauger (1989: 535-536), als “nicht-distanzierte Form”. Der Angeredete ist Anselmo; wer aber ist hier der Redende?

Der Autor selbst hat die Piuraner als Redende bestimmt:

“Esas órdenes (esos imperativos) revelan la clave del asunto: la novela reproduce objetivamente el proceso de creación que ha llevado a cabo la población mangache de esa historia ‘mítica’ [...] son los piuranos los que

ordenan a Anselmo que recree sus amores con la ciega"⁵ (Hervorhebung im Text).

Oviedo bezweifelt dies; er glaubt vielmehr, daß der Autor selbst hier mit der Stimme der Mangachería und in ihrem Namen spricht (Oviedo 1982: 177). Martín spricht poetisch, aber vage von "Monólogos y diálogos surgidos de un abismo narrativo que son como ecos del lejano pasado, sugieren sus voces misteriosas al futuro" (Martín 1979: 244). Rita Gnutzmann hält eine Lektüre für berechtigt, gemäß der das "du" die Stimme des sterbenden Anselmo ist, der sich im Augenblick der Beichte die Erinnerung an jenen wichtigsten Abschnitt seines Lebens zudiktiert, eine durch die Distanz verzerrte Erinnerung (Gnutzmann 1992: 85). Diese Auffassung wird gestützt durch den letzten Satz der Anselmo-Antonia-Sequenzen:

"[...] y todavía un esfuerzo final y pregúntate si alguna vez te resignaste, y si es porque ella murió o porque eres viejo que estás conforme con la idea de morir tú mismo" (Vargas Llosa 1965: 370).

Auch der Autor selbst läßt diese Möglichkeit zu:

"The voice would at times be so close to Anselmo's own that it would seem to mix with his, to be his. But at the same time it would have a liquid quality; a certain atemporality; a suspicious, solemn tone that would denote in some way the mythical background of this story" (Vargas Llosa 1991: 76).

Folgt man dieser Lektüre, dann bietet sich das Paradox einer – nach linguistischen Gesichtspunkten – Exhortation an den Angeredeten ohne Einschluß des Redenden (s. o.), in der dieser dennoch eingeschlossen ist, weil Angeredeter und Redender ein und dieselbe Person sind. Da sie andererseits in zwei unterschiedlichen Lebensabschnitten sprechen, hätten wir es doch wieder mit zwei Personen zu tun: dem sterbenden Anselmo als Redendem und dem etwa Fünfzigjährigen als Angeredetem.

Die Zuordnung ist nicht entscheidbar und soll es wohl auch nicht sein. In Abwandlung von Thomas Manns Charakterisierung des Erzählers als des "raunenden Beschwörers des Imperfekts" (vgl. Mann 1967:

⁵ Brief vom 11.2. 1967, zitiert von Luchting (1972: 355-356; nach Oviedo 1982: 176). Vgl. auch Vargas Llosa (1971: 56).

5) haben wir es hier mit einem “raunenden Beschwörer des Imperativs” zu tun, der dem Protagonisten Anselmo in den drei Sequenzen eine Liebesgeschichte einflüstert, die nicht nur Vargas Llosas damaliger Übersetzer Wolfgang A. Luchting für meisterhaft und singulär hält.⁶

Die Erzählung dieser Liebesgeschichte ist eine Mischung aus poetischem, distanzsprachlichem Diskurs im indikativischen Präsens (vgl. beispielsweise die Beschreibung des Flusses, Vargas Llosa 1965: 347), innovativen Stilisierungen fingierter Mündlichkeit, die den ganzen Roman auszeichnen (z. B. elliptischer *estilo directo*: “Y él irá a visitarlo pronto, tú claro muchacho, búscame”, Vargas Llosa 1965: 320), und Imperativen. Form und Inhalte dieser Geschichte, wie sie jetzt vorliegt, standen erst am Ende der verschiedenen Versionen, die Vargas Llosa schließlich zu der endgültigen Fassung dieses Romans geführt haben. In der schier nicht endenwollenden Korrespondenz, die Luchting ihm aufzwang, kämpfte er buchstäblich um jedes Komma seiner definitiven Version. Dort klingt an, wie er auch um die Antonia-Anselmo-Sequenzen gerungen hat; am 11. Februar 1967 schrieb er dem Übersetzer:

“SI HUBIERA UNA COMA DESPUES DE tú TODO SE IRIA AL CARAJIO Y MI TRABAJO DE MESES EN ESTAS PAGINAS NO TENDRIA VALOR ALGUNO”⁷ [Groß- und Kleinschreibung im Original].

Luchting hatte große Probleme mit der Übersetzung von *La casa verde* und befand zu dem Roman allgemein, er habe noch nie etwas derart Schwieriges gesehen (vgl. MVLL Papers, Brief von Luchting vom 15.1.1966). Am 2. Februar 1967 schrieb er an Vargas Llosa: “[...] estoy trabajando en los pasajes más difíciles del libro: los de Anselmo hablando de sí mismo, sobre Toñita” (a.a.O.). Die Relation “de sí mismo” ist ein Indiz für die Natur der Probleme, die ihm der Text bereitete: Wenn er von vornherein erkannt hätte, daß Anselmo nicht *de sí mismo*, son-

⁶ “Mario, toda esta secuencia de la que tratan mis preguntas, o sea la escena de la seducción, está simplemente fabulosa, magistralmente hecha. Te felicito – yo no conozco, en la literatura, ninguna escena como ésta.” – MVLL Papers, C 0641, Box 13, Folder 29, Brief von Luchting vom 2.2. 1967. Der Geltungsbereich dieses Urteils über die Verführungsszene (Vargas Llosa 1965: 348) kann meiner Ansicht nach auf alle drei Sequenzen ausgedehnt werden.

⁷ Wolfgang A. Luchting Papers, Special Collection der Bibliothek der Princeton University, C 0793, Box 3, Folder 8.

dern *a sí mismo* spricht, hätte er nicht so viele Verständnisfragen bezüglich der Modi der Verben stellen müssen. Die Homonymie der Verben der 3. Ps. Sing. im Indikativ mit den Imperativformen der nicht-distanzierten Form (z. B. *despierta* = ¡despierta!), die wegen fehlender Ausrufezeichen nicht desambiguiert wird, mußte Vargas Llosa in langen erläuternden Briefen aufklären.⁸

Jede der drei Sequenzen ist ein ununterbrochenes Textkontinuum. Die erste Sequenz schildert die allmähliche Annäherung Anselmos und Antonias bis zu einem Stadium dieser Beziehung, das von Anselmos grenzenloser Liebe und Antonias kindlicher Zutraulichkeit bestimmt ist:

“Ahora sí, atrevete, anda a su banco todas las mañanas, toca sus cabellos, cómprale fruta, llévala a la ‘*Estrella del Norte*’, pasea con ella bajo el sol ardiente, quírela tanto como en esos días” (Vargas Llosa 1965: 324).

Die allmähliche Entwicklung dieser Gefühle wird im scheinbar unstrukturierten Textkontinuum durch einen unvermittelt eingeschobenen fingierten Dialog in verschiedene Phasen eingeteilt: Zunächst ist Anselmo durch seine unklaren Gefühle Antonia gegenüber, seine Befindlichkeiten, wenn er ihrer ansichtig wird, verwirrt. Er findet nach den langen Nächten in seiner *casa verde* keine Ruhe, wenn er sich morgens schlafen legt: “anda a sentarte a ‘*La Estrella del Norte*’” (Vargas Llosa 1965: 320) verordnet ihm die unbekannte – vielleicht seine innere – Stimme. Dort sitzt er, hat den Platz mit der *glorieta* im Auge und wartet darauf, daß Antonia von ihrer Pflegemutter, der Wäscherin Jaura, auf die Bank gesetzt wird:

“Y ahí se va la gallinaza dando varazos al piajeno, enderézate en la silla, acomódate mejor, sigue mirándola, ¿*Viene de frente el amor, la cara al aire, viene disimulado? Y tú es pena, ternura, compasión, gana de hacerle regalos. Déjale la rienda floja y que vaya como quiera, al paso, al trote, al galope, él sabe adónde, es temprano*” (Vargas Llosa 1965: 320; meine Hervorhebung).

⁸ Übrigens scheint auch Efraín Kristal (1998: 52) ähnliche Probleme gehabt zu haben: “He [Vargas Llosa] created a subtle narrative point of view to present this unusual relationship: a present-tense second-person monologue, a voice that speaks to Don Anselmo or to his conscience and asks him questions and *sometimes* even gives him commands” (meine Hervorhebung).

Wer hier nach dem Wesen der Liebe fragt, ist letztlich ungewiß; entscheidend ist die Funktion des fiktiven Dialogs, der in die Serie der Imperative eingeschaltet ist: Er trennt zwei Phasen der Liebesgeschichte. Die erste schildert, wie Anselmo von vager Unruhe und Ungeduld erfaßt ist und durch Antonias Erscheinen sozusagen innerlich befriedet wird. Die zweite Phase, die dem fiktiven Dialog über die Liebe folgt, liegt zeitlich bereits später; der Imperativ “*déjale la rienda floja*”, auf Anselmos Pferd referierend, leitet diese zweite Episode ein, in der Anselmo in die Stadt reitet und sich in der *Estrella del Norte* – “*la cólera en el corazón*” (Vargas Llosa 1965: 321) – betrinkt: Er wagt es nicht wie andere, Antonia in der *Estrella del Norte* etwas zu spendieren, um auf diese Weise in näheren Kontakt zu ihr zu kommen.

Unvermittelt erscheint im Textkontinuum auf die Frage “¿[...] viene disimulado [el amor; s. o.]?” eine Antwort, die wiederum eine andere Episode einleitet:

“Sí, viene disimulado, al principio parecía compasión [...]” (Vargas Llosa 1965: 321),

und nun soll sich Anselmo des tragischen Überfalls erinnern, nach dem Geier der zusammengeschlagenen Antonia Augen und Zunge herausgerissen haben:

“Trata de imaginar [...] Trata de ver [...] Trata de adivinar...” (Vargas Llosa 1965: 321).

Trauer und Wut sind so groß, daß er Jagd auf Geier macht:

“[...] saca tu revólver, mávalo, y ahí hay otro y mávalo, y las habitantas qué le pasa, patrón, por qué tanto odio con los gallinazos, qué le han hecho, y tú bala carajo, túmbalos, perfóralos” (Vargas Llosa 1965: 321).

Die Antwort wird immer konkreter:

“Disfrazado de pena, de cariño [...] Primero curiosidad, después algo que parecía lástima, y de repente, miedo de preguntar [...] ¿Afecto, compasión? Ya se estaba quitando los disfraces [...] y ahí, de nuevo, el rubor, el flujo tibio bajo la piel, e, intempestiva, *la verdad*” (Vargas Llosa 1965: 321-322; meine Hervorhebung).

Die Wahrheit ist, daß der Fünfzigjährige die Sechzehnjährige, zudem Schwerbehinderte, liebt. Anselmo gewinnt – in der Version des unbe-

kannten Zurauners – Antonias Zutraulichkeit, dann Zuneigung, schließlich Liebe. Die Imperative, die diese Liebesbeziehung diktieren, sind voller Zärtlichkeit und Poesie und alternieren und verschmelzen im Satz mit traditionellen rhetorischen Figuren und Stilmitteln wie Synästhesien, poetischen Vergleichen, Metaphern, Thema/Rhema-Inversionen einerseits und innovativen Redeerwählungsverfahren, elliptischen Konstruktionen, nähesprachlichen Elementen wie Aposiopesen u. ä. andererseits. Sie sind voller Erotik, die – anders als in den *Cuadernos* – nicht parodistisch abgetönt oder gebrochen ist.

Einige Beispiele:

Synästhesien:

“[...] oye su mano en la tuya, su misterioso mensaje, descifra esa voz de secretas presiones y leves pellizcos, y todo el tiempo Toñita, Toñita, Toñita” (Vargas Llosa 1965: 346).

Vergleich:

“[...] siente sus brazos en tu cuello como un collar vivo” (Vargas Llosa 1965: 347).

Thema/Rhema-Inversion:

“[...] siente tu boca en su mejilla [...] y así, como la superficie que cede bajo tus labios es de fragante la lluvia en el verano caluroso” (Vargas Llosa 1965: 346).

Elliptische Konstruktionen/Aposiopesen:

“[...] y dile tus rodillas son, y tus caderas son, y tus hombros son, y lo que sientes, y que la quieres, siempre que la quieres” (Vargas Llosa 1965: 348).

Die Verführungsszene konstituieren extreme Häufungen von Imperativen des raunenden Diktierers:

“Háblale al oído, siéntala en tus rodillas, no la fuerces, ten paciencia, acaríciala apenas o mejor respírala sin tocarla [...] Háblale, murmúrale, descálzala con delicadeza, besa sus pies [...] bésala todo el tiempo, ahí sus tobillos tan delgados y sus rodillas duras y redondas” (Vargas Llosa 1965: 348).

Mit fortschreitender Entwicklung der Liebesbeziehung von Anselmo und Antonia gehen die Imperative nicht mehr nur von der unbekannten

Stimme aus, sondern auch von Anselmo selbst. Ein Beispiel der Verschmelzung von Imperativen Anselmos und des unbekannten Diktierers ist das folgende:

“Tú ven, Toñita, sentémonos aquí, descansarán un rato y seguirán paseando” (Vargas Llosa 1965: 366).

Es beginnt mit einem Imperativ, den ich in Anlehnung an den von Vargas Llosa erfundenen elliptischen *estilo directo* (z. B. Tú ven = Tú dices: Ven, ...) ebenfalls elliptisch nennen möchte, denn im obigen Zitat würde in der Logik dieser Imperative des Kollektivs der Mangachería von Piura die vollständige Anordnung natürlich lauten: “Di: ‘Ven, Toñita ...’” oder, in der betonten Form, “Tú di: ‘Ven, Toñita ...’”. Es geht weiter mit dem Imperativ unter Einschluß des Redenden, hier im Gegensatz zu einem Beispiel aus den *Cuadernos*, in dem auch ein solcher Imperativ nur an den Angeredeten gerichtet ist (vgl. unten S. 323), wirklich den Redenden einschließend (*sentémonos aquí*), und endet mit der Exhortation im Futur, mit der der Unbekannte bzw. das Kollektiv der Mangachería Anselmo und Antonia anspricht, und die wiederum ein Beispiel für die “funktionelle Äquivalenz zwischen dem Imperativ und dem Futurum des Indikativs” (Wandruszka 1969: 382) ist.

Die außerordentliche Wirkung dieser Antonia-Anselmo-Sequenzen wird einerseits von der kurz skizzierten sprachlichen Ästhetik des Textes hervorgerufen. Die Involviertheit des Lesers dürfte andererseits auf den vorherrschenden Modus des Imperativs zurückzuführen sein: Die Modalität dieser sprachlichen Form markiert die intersubjektive Beziehung, die Beziehung zwischen einem EGO und einem ALTER. Der Leser fühlt sich in diese intersubjektive Beziehung unterschwellig einbezogen und kann sich wechselweise mit dem *énonciateur* und dem *co-énonciateur* identifizieren.⁹ Auch das Phänomen von *tension* und *modulation*, das nach Vion die kommunikative Interaktion in der Weise bestimmt, daß ein beständiges Oszillieren zwischen *tension* und *modulation* festzustellen ist, kann als linguistische Erklärung der Wirkung dieser Sequenzen herangezogen werden:¹⁰ In diesem literarischen Text überwiegt

⁹ Vgl. z. B. Vignaux (1988: 110-111; zitiert bei Vion 1992: 238).

¹⁰ Vgl. Vion (1992: bes. 243-248). Vion führt gute Gründe an, die Ergebnisse seiner Gesprächsanalyse generalisieren zu können.

durch den vorherrschenden Modus des Imperativs das Moment der Spannung, was sich auf den Leser überträgt. Der Inhalt dieser Liebesgeschichte wirkt vor allem durch sprachliche und formale Mittel. Der an sich abstoßende Plot – ein minderjähriges und schwerbehindertes Mädchen wird von einem fünfzigjährigen Bordellbesitzer entführt, in seinem Bordell festgehalten, wird schwanger und stirbt bei der Geburt des Kindes – verwandelt sich durch sprachliche Elemente, die vorwiegend dem nächsprachlichen Diskurs entnommen sind, aber in raffinierter Kombination von distanzsprachlichen, poetischen Elementen durchsetzt sind, in eine anrührende Liebesgeschichte, die auf den Leser sympathieerweckend, ja erotisierend wirkt.

Nähsprachliche Imperative in *Los cuadernos de don Rigoberto*

In den meisten Kapiteln der *Cuadernos* begegnen Imperative auf Schritt und Tritt, allein auf den ersten sechs Seiten zweiundzwanzig. Hier stehen sie im Zusammenhang mit dem Wiederauftauchen Fonchitos, seiner Bitte um Verzeihung und den Reaktionen Doña Lucrecias und Justinianas. Dementsprechend handelt es sich in hoher Frequenz um Kommunikationsverben, die dem gesprochenen Diskurs gemäß redundant auftreten, darunter mehrheitlich “decir”.¹¹ Die unterschiedlichen pragmatischen Funktionen, die der Imperativ-Form dieses Verbs hier jeweils zugrundeliegen, sind eine schöne Demonstration dessen, was Cartagena/Gauger (1989: 530) als “Elastizität sprachlicher Formen” bezeichnen: Als Imperativ mit dem Wert ‘Betteln’ ist zu definieren, wenn Fonchito sagt: “Dime que me perdonas, madrastra –imploró–. Dímelo, dímelo” (Vargas Llosa 1997: 10); als ‘Warnung’ Justinianas in der Negation: “No se lo diga”, denn sie sieht kommendes Unheil bereits voraus; als ‘Protest’ Fonchitos: “No digas eso, Justita”, denn er findet sich ungerecht behandelt; als ‘Zurechtweisung’: “No digas lisuras, madrastra [...] No las digas”, denn er ist der Ansicht, daß vulgärsprachliche Ausdrücke nicht zu Lucrecia passen (alles Vargas Llosa 1997: 12).

¹¹ Vgl. Beinhauer (1978: 353): “Las repeticiones de palabras aisladas o de oraciones enteras pueden obedecer a diversas motivaciones psicológicas. El tipo de repetición afectiva ocurre sobre todo en el imperativo: ¡cállate, hombre, cállate!”

Wiederholte Male wird auch zum Ausdruck gebracht, daß Fonchito das Haus verlassen soll: “[...] bótelo, señora”, “Váyase, niño Alfonso [...] Anda vete, Fonchito”, “Ahora, dame gusto. Anda vete, por favor” (Vargas Llosa 1997: 12, 11, 14). Die pragmatischen Werte aller dieser Imperative unterscheiden sich in schwächeren oder stärkeren Nuancen voneinander, die durch verba dicendi, Kontexte etc. hergestellt werden. Ausführlicher möchte ich zunächst nur den Imperativ untersuchen, der zuerst begegnet und von Fonchito ausgeht:

“–¡No te mueras! – gritó el niño, asustado” (Vargas Llosa 1997: 9).

Zunächst sei angemerkt, daß dieser verneinte Imperativ des Verbs *morir* in der gesprochenen Sprache des Wirklichkeitsfeldes viel seltener als sein affirmatives Gegenstück “¡Muérete!” begegnet. Dieses tritt vorzugsweise in Dialogen einander vertrauter, unter Umständen herzlich zugetaner Personen auf und ist somit durch die Parameter Dialog, Vertrautheit der Partner, *face-to-face*-Interaktion, Spontaneität, ‘involvement’, Expressivität, Affektivität eindeutig der Nähesprache zuzurechnen (Koch/Oesterreicher 1986: 23). Häufig erscheint dieser Imperativ neben substantivierten Adjektiven, mit denen das Gegenüber beschrieben wird, und mit indikativischen Kennzeichnungen der eigenen Gefühle; so setzt ihn auch Vargas Llosa ein, z. B. in *Conversación en la Catedral*, wenn Tete ihren Bruder Santiago beschimpft:

“–Maldito, imbécil, te odio, muérete” (Vargas Llosa 1969: 79).

Oder in *Pantaleón y las visitadoras* in dem ehelichen Gespräch zwischen Pochita und Pantaleón:

“–Te odio, muérete, por qué no me das gusto –le tira una almohada Pochita–. No hables como chino, Panta” (Vargas Llosa 1973: 114).

Dieser nähesprachliche Imperativ drückt pragmatisch nun nicht das Sterben Santiagos und Pantaleóns in der psychischen Perspektive des Wollens der Schwester bzw. Gattin aus, sondern allenfalls eine Beschimpfung, die Tetes bzw. Pochitas Erbstoßtheit hyperbolisch verbalisiert. Mit Gauger könnte man auch von einer metaphorischen Verwendung sprechen (Cartagena/Gauger 1989: 529).

Fonchitos negierte Form “¡No te mueras!” hat dagegen viel mit dem Tod zu tun. Doña Lucrecia ist, kaum daß sie der goldenen Locken und

blauen Augen ihres Stiefsohns ansichtig geworden ist, in einen Zustand versetzt worden, der sie in Schwindel befangen, kraftlos und bleich – also wie leblos – auf die Bank neben der Haustür niedersinken läßt. Der Leser, der sich noch des Vorgängerromans *Elogio de la madrastra* (Vargas Llosa 1988) besinnt, wird unweigerlich an Befindlichkeiten Lucrecias nach einem Zusammensein mit Fonchito erinnert:

“Ella salió de la habitación mareada y poco menos que a tropezones [...] Estaba desfalleciente” (Vargas Llosa 1988: 115).

Daß sie beim bloßen Wiedersehen nun wiederum einer Ohnmacht nahe ist, befremdet den Leser nach allem, was geschehen ist, nicht. Fonchito andererseits erschrickt so sehr über den Zustand seiner Stiefmutter, daß er mit dem Imperativ “¡No te mueras!” pragmatisch seine Besorgnis und seinen Wunsch nach Besserung der Befindlichkeit seiner Stiefmutter zum Ausdruck bringt.

Damit ist dieser Imperativ semantisch-pragmatisch allerdings noch nicht erschöpfend analysiert: Aus dem Fortgang der Szene erhellt nämlich, daß dieser Imperativ “¡No te mueras!” unterschwellig noch eine ganz andere Konnotation in sich birgt:

“–¡No te mueras! – gritó el niño.

Y doña Lucrecia –*sentía que se iba*– vio a la figurita infantil cruzar el umbral, cerrar la puerta, caer de rodillas a sus pies, cogerle las manos y sobárselas, atolondrado: ‘No te mueras, *no te desmayes*, por favor’” (Vargas Llosa 1997: 9; meine Hervorhebungen).

Die Redewendung “irse”, die im obigen Zitat an der Oberfläche eine beginnende Ohnmacht andeutet – was ja auch der folgende Imperativ “no te desmayes” zu bestätigen scheint –, ist im Lichte der metasprachlichen Reflexionen doña Lucrecias zu sehen, mit denen sie sich an Rigobertos einschlägige Sprachkommentare erinnert:

“Su marido le había asegurado que la nueva generación ya no decía ‘irse’ sino ‘venirse’, lo que graficaba, también en el delicado territorio venusino, la influencia del inglés, pues los gringos y las gringas cuando hacían el amor ‘se venían’ (*to come*) y no se iban, como los latinos, a ninguna parte” (Vargas Llosa 1997: 272).

Für “ese hermoso final [...] erótico” (Vargas Llosa 1997: 272) steht das Reflexivverb “irse”.¹² Das heißt auch, daß es um die Ekstase geht, die Georges Bataille als “un dépassement intolérable de l’être” beschreibt, und die nach ihm niemand erreichen kann, der nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor sich sieht.¹³

Schon der Anblick Fonchitos versetzt Lucrecia in Ekstase; er übt nach ihren eigenen Worten eine seltsame Macht über sie aus:

“No tengo defensas contra ese niño [...] Tiene poderes, tiene algo, no sé qué” (Vargas Llosa 1997: 373-374).

Justiniana ist ebenfalls wehrlos gegen Fonchito, ohne sich die Macht, die er über sie hat, erklären zu können:

“–Es que ese niño tiene no sé qué –se excusó Justiniana, encogiendo los hombros–. Hace que a una se le llene la cabeza de pecados” (Vargas Llosa 1997: 39).

Das ist eine offenbar satanische Macht; parallel dazu wird immer wieder Fonchitos engelhafte Erscheinung evoziert. Vargas Llosa hat Bataille rezipiert und verschiedentlich analysiert¹⁴ und stellt fest: “Bataille vio siempre en el hombre una jaula de ángeles y demonios” (Vargas Llosa 21990b: 10). In diesem Sinn ist Fonchito als Prototyp konzipiert: Die Attribute “Judas”, “Lucifer”, “víbora con cara de ángel”, “Belcebú”, “capaz de las peores cosas”, “este diablito de Alfonso”, “Mefistófeles”, “Luzbel” einerseits (Vargas Llosa 1997: 12, 34, 13, 15, 33, 280) und “Niño Jesús”, “querube”, “bello como un arcángel” andererseits (Vargas Llosa 1997: 12, 16, 33), mit denen Lucrecia und Justiana ihn ausdrücklich oder in Gedanken belegen, sprechen eine deutliche Sprache.

Der Roman wird also auf der ersten Seite seines ersten Kapitels “El regreso de Fonchito” durch die Wiedersehensszene und mit dem Instru-

¹² Nach Lucrecias metasprachlichen Reflexionen verwenden sie und Rigoberto angeblich auch das Verb “terminar” (Vargas Llosa 1997: 272); dies kommt allerdings sonst nicht vor. Vgl.: “–Yo también me estoy yendo. Vámonos juntos, te amo” (Vargas Llosa 1997: 376).

¹³ Vgl. Bataille (1981: 11): “Nous ne parvenons à l’extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit”.

¹⁴ Z. B. unter den Titeln “Bataille o el rescate del mal” (Vargas Llosa 21990: 9-29) oder “El placer glacial” (21990: 107-134).

ment des Imperativs “¡No te mueras!” in den Kontext von Erotik und Ekstase gestellt; sogar auf die Transgression, von der Bataille spricht, wird metonymisch angespielt: “[Lucrecia] vio a la figurita infantil cruzar el umbral” (Vargas Llosa 1997: 9). Dieser Kontext von Erotik, Ekstase und Transgression wird allerdings, wie noch zu sehen sein wird, mit mancherlei formalen und inhaltlichen Mitteln ironisch-parodistisch gebrochen.

Zahlreiche Imperative begegnen auch in den stark dialogischen Kapiteln, in denen die Besuche Fonchitos bei Lucrecia erzählt werden. Gleich bei seinem ersten Besuch kündigt Fonchito an, daß er wiederkommen werde, um Lucrecia seine Zeichnungen zu zeigen und mit ihr über seinen bevorzugten Künstler Egon Schiele zu sprechen, denn er findet: “Sus cuadros son lindísimos” (Vargas Llosa 1997: 31). Das dem Sachverhalt wenig angemessene Adjektiv läßt befürchten, daß er anderes im Sinn hat, und in der Tat bieten sich gerade Schiele und seine Bilder für Betrachtungen an, die Lucrecia beunruhigen, denn die Bedeutung Egon Schieles liegt nach Auffassung von Kunsthistorikern in seinem skrupellosen, tabuverletzenden Umgang mit den beiden Extrempolen Sexualität und Tod; auch er wird mit Georges Bataille in Zusammenhang gebracht:

“Die Zwanghaftigkeit seiner Erotik, die verkrampften Stellungen, insbesondere aber die Entblößungsmanie zeigen Parallelen zu den Obsessionen von Georges Bataille. [...] Die destruktiven Elemente dienen weniger offensichtlich einem gesteigerten Lustgewinn, vielmehr scheint die zur Auflösung strebende Erotik im Dienste eines Todestriebes zu stehen” (Lang 1995: 93).

Egon Schiele und seine Bilder sind Dreh- und Angelpunkt der Besuche Fonchitos, und eines Tages ertönt der Imperativ:

“–Ponte como la señora del *Desnudo reclinado con medias verdes* –entonó la melíflua vocecita–. ¡Solo un ratito, madrastra!” (Vargas Llosa 1997: 77).

Damit beginnt das Spiel der lebenden Bilder, dessen unabdingbare Regieanweisungen viele Imperative, deren Menge sich mit steigender Anzahl der beteiligten Personen zwangsläufig erhöhen muß, und so erfordert die Darstellung der “Zwei Mädchen, in verschränkter Stellung

liegend”¹⁵ zahlreiche Imperative Fonchitos an die Adresse Lucrecias und Justinianas: “No te muevas [...] Date la vuelta [...] Échate a su lado [...] La mano así [...] Imítala [...] pásaselo [...] dóblate [...] Levanta esta mano [...] pónsela [...] abre los dedos” (Vargas Llosa 1997: 82). Man darf sie sich mit dem Wert ‘Ermunterung’, vielleicht sogar ‘Anfeuerung’ denken. Fonchito verläßt sein lebendes Bild “Zwei Mädchen, in verschränkter Stellung liegend”; seine Darstellerinnen liegen “solas, tendidas, entreveradas, abandonadas, perdidas en una fantasía de su [Fonchitos] pintor favorito” (Vargas Llosa 1997: 82-83) und sind der fiktionale Beweis der Auffassung eines Freundes Schieles, des Malers und Schauspielers Paris von Gütersloh, daß Leute, die Gruppen stellen nach berühmten Bildern, der Urwirkung des Kunstwerks näher seien als die lauten Ekstatiker (vgl. Nebenhay 1980: 153). Für Doña Lucrecia und Justiniana hat diese Urwirkung besondere Konsequenzen; sie werden mit der Nachstellung des Bildes in eine Stimmung versetzt, die beinahe außer Kontrolle geraten wäre: Doña Lucrecia gesteht ihrem Rigoberto später:

“Pues, por culpa de Fonchito casi hice el amor con Justiniana, una tarde en el Olivar” (Vargas Llosa 1997: 375).

Materiell differente Imperative treten in dem Kapitel *La semana ideal* (Vargas Llosa 1997: 51-74) auf: Don Rigoberto phantasiert sich in einer seiner einsamen Nächte eine gemeinsame Europa-Reise Lucrecias mit ihrem Jugendfreund Modesto zusammen. Rigoberto erträumt sich nicht nur die Reise, sondern auch deren Aufarbeitung in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre ihres gemeinsamen Schlafzimmers. Lucrecia, die sonst mit Attributen wie *dócil*, *obediente*, *noble* belegt wird (Vargas Llosa 1997: 21, 324, 187), und die der Leser darüberhinaus ausschließlich mit ihren körperlichen Vorzügen kennenlernt, wird in dieser Binnenfiktion ausnahmsweise mit Autorität ausgestattet. Diese Autorität wird nirgends explizit beschrieben oder erläutert, sondern erhellt allein einerseits aus der materiellen Form der Imperative, die in dieser “semana ideal” zwischen Lucrecia und Modesto fallen, und andererseits aus den

¹⁵ 1915; Gouache und Bleistift, 32,8 x 49,7 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina (Angaben in Fischer 1994: 97).

psychologisch-pragmatischen Werten dieser Imperative, die ich hier mit dem Wert 'mütterlich' zusammenfassen möchte.

Mütterliche Imperative haben schon manches Kind abrupt den schönsten Illusionen entrissen, und dies widerfährt auch Modesto. Weil er sich wohlverhalten hat, sozusagen brav war, wird ihm eines Abends als Belohnung das Geschenk zuteil, Lucrecias nackten Körper betrachten zu dürfen.

“–Mi cuerpo entero –cantó ella–. *Entra*, cuando te llame. A mirar, solamente (Vargas Llosa 1997: 60; meine Hervorhebung).

Bald steht der respektvolle Modesto in Bewunderung wie angenagelt vor Lucrecia, bis er von einer zwar im Null-Modus des Indikativs verfaßten, aber dennoch pragmatisch eindeutigen Exhortation vertrieben wird:

“–Tengo sueño y creo que tú también, Pluto. Es hora de dormir” (Vargas Llosa 1997: 61)¹⁶

Trotz dieser mütterlichen Unerbittlichkeit wird Lucrecias Geschenk von Modesto-Pluto am folgenden Abend, und zwar zwischen zwei Strip-tease-Darbietungen in einer Bar und nach Verzehr einer Flasche Champagner, in seinem Wert hoch gewürdigt:

“Ni el tren eléctrico que me trajo Papá Noel al cumplir diez años se compara con tu regalo” (Vargas Llosa 1997: 62).

Dieser Vergleich infantilisiert Modesto; er ist die logische Entsprechung zu der obigen und den folgenden Formen der Exhortationen Lucrecias. Die Beziehungsstruktur zwischen Lucrecia und Modesto insinuiert, daß weibliche Autorität, so sie vorhanden ist, nur über infantile Wesen ausgeübt werden kann. Der Vergleich sorgt gleichzeitig für eine erbarungslose Brechung der erotischen Inhalte.

Am nächsten Abend darf der Dankbare seiner “hohen frouwe” bereits die Beine küssen, als sie in ihrem Schlafwagenabteil, mit einem Pyjama aus chinesischer Seide bekleidet, in ihrem oberen Bett sitzt und sich – Loreley läßt grüßen – die Haare bürstet. Pluto macht genußvollen

¹⁶ Es handelt sich um einen indirekten Sprechakt, “bei dem die vom Satztyp [...] des geäußerten Ausdrucks wörtlich indizierte Illokution von der tatsächlich vollzogenen Illokution abweicht” (Bußmann 1990: 330).

Gebrauch von dieser Lizenz, bis die Infinitiv-Exhortation mit *a* ertönt, die nach Cartagena/Gauger weniger barsch ist als die Infinitiv-Exhortation ohne *a* und eher in Richtung Ermunterung geht (Cartagena/Gauger 1989: 537):

“–Y ahora, *a dormir* – ordenó doña Lucrecia” (Vargas Llosa 1997: 65; meine Hervorhebung).

Das ist übrigens der gleiche Imperativ, mit dem die Lucrecia des *Elogio de la madrastra* ein allzu herzlich werdendes nächtliches Beisammensein mit Fonchito beendet:

“–Bueno, y ahora a dormir –dijo, por fin, zafándose del niño. Se esforzó por lucir más desenvuelta de lo que estaba–. Si no, no te levantarás para el colegio, chiquitín” (Vargas Llosa 1988: 19).

Eine vorletzte Stufe der Klimax von Gunsterweisungen ist ein gemeinsames Bad, das nach einigen “disfuerzos talasoeróticos” (Vargas Llosa 1997: 69) mit einer Ankündigung beendet wird, die in pragmatischer Sicht ebenfalls ein Imperativ ist, und den Mütter besonders gern und häufig verwenden, weil er so schwer zu widerlegen ist:

“–Mañana será otro día, Pluto” (Vargas Llosa 1997: 69).

Der letzte Abend bringt endlich den Höhepunkt für Pluto, den er singend feiern muß, denn:

“Porque, si no cantaba, *fiasco*” (Vargas Llosa 1997: 73; Hervorhebung im Text).

Und so erschallt ein nächtliches Konzert in der Suite des Hotels einer Insel der venezianischen Lagune, ein Konzert von “huachaferías musicales” (Vargas Llosa 1997: 73). Rigoberto erträumt sich ebenfalls einen Höhepunkt der erträumten verbalen Aufarbeitung dieser Woche, und hier nehmen Lucrecias Exhortationen mit dem Wert ‘sanfte Vorschläge’ die Form der Interrogation an:

“–Por qué no haces la prueba de cantar algo, a grito pelado –le sugirió ella, con la aterciopelada voz de los mejores encuentros nocturnos–. Algo huachafo, amor. *La flor de la canela, Fumando espero, Brasil, terra de meu coração*. A ver qué pasa, Rigoberto” (Vargas Llosa 1997: 74; Hervorhebungen im Text).

Imperative anders gelagerter Autorität begegnen in Rigobertos erster metaerotischer Phantasterei *La noche de los gatos* (Vargas Llosa 1997: 19-29); er erträumt sich eine Szene, in der ein ungenannter Liebhaber Lucrecia mit Honig einreiben will, um sie von einem guten Dutzend Katzen abschlecken zu lassen, bevor er selbst aktiv wird. Aus einem Winkel des Zimmers ertönt dessen herrscherlicher Befehl:

“–Desnúdate” (Vargas Llosa 1997: 20).

Lucrecia weigert sich zunächst, doch ihr Herr und Meister bleibt unerbittlich, wenn auch bereits versöhnlicher:

“–Ven, ven aquí –ordenó el hombre del rincón, suavemente” (Vargas Llosa 1997: 20).

Und trotz ihres Ekels vor den Katzen gehorcht Lucrecia dem Befehl, “dócil, curiosa und anhelante” (Vargas Llosa 1997: 21). Die Formen der Imperative spiegeln auch hier hierarchische Verhältnisse wider; allerdings hat Lucrecia hier keinerlei Autorität oder Autonomie mehr inne, sondern ihr wird die sie auch sonst kennzeichnende Haltung einer eher gefügigen Frau zugeschrieben.

Auch Lucrecia hat ihre Phantasien, die sie allerdings nicht über irgendwelchen Heften entwickelt, sondern im traulichen Gespräch mit Justiniana. Sie erzählt ihr von einem erotischen Abenteuer zu dritt, das von einer vierten Person – so hoch auf einer Leiter stehend, daß sie beinahe schon die Zimmerdecke erreicht – beobachtet und mit wilden Strichen gezeichnet wird: natürlich Egon Schiele. Dieser sieht in Lucrecia lediglich ein Modell, ein zu zeichnendes Objekt, und entsprechend fallen seine Imperative aus:

“–No perdamos tiempo –dijo el muchacho, con frialdad y un ademán de fastidio–. Quitate esa peluca asquerosa y esos horribles aretes y collares. Te espero en el dormitorio. Ven desnuda” (Vargas Llosa 1997: 321).

Dabei ist die Form der Exhortation mit Einschluß des Redenden – “no perdamos tiempo” – ebenso als Imperativ ausschließlich an die Angeredete aufzufassen wie die nachfolgenden Imperative ohne Einschluß des Redenden. Auch Cartagena/Gauger weisen auf diese Funktion hin:

“Auch im Spanischen wird natürlich die Form der Exhortation mit Einschluß des Redenden “metaphorisch” zur Exhortation ausschließlich an den

oder die Angeredeten verwendet. Man wird hier, aufgrund des psychischen Tatbestands, nicht anders als bei der Interrogation in dieser Verwendung, von einem Universale reden dürfen" (Cartagena/Gauger 1989: 537).

Die distanzsprachlichen Imperative in *Los cuadernos de don Rigoberto*

Wenn Schiele und Bataille als Glieder einer Kette zu sehen sind, die noch manche anderen Namen umfassen müßte wie de Sade, Réage, de Berg, so möchte ich Vargas Llosa mit seinen *Cuadernos* trotz aller intertextueller Bezüge nicht ohne weiteres in diese Kette einreihen, sondern lese diesen Text als eine Parodie auf erotische bzw. pornographische Texte;¹⁷ Don Rigoberto ist für den *erotismo* das, was Pantaleón für den Militarismus war. Wie dieser in fanatischer Ausschließlichkeit seine Tage und Nächte dem Dienst am Vaterland weihet – er bekräftigt eines Tages seinem Vorgesetzten, dem General Scavino: "El Ejército es lo que más respeto y quiero en la vida" (Vargas Llosa 1973: 25) –, so weihet Don Rigoberto sein ganzes Sein jener "humanización inteligente y sensible del amor físico" (Vargas Llosa 1997: 283), der Erotik. Seine äußeren Merkmale *orejas de dumbo, nariz de zanahoria* bzw. *grandes orejas budistas, desvergonzada nariz, cara de oficinista* (Vargas Llosa 1997: 79, 16, 79), seine Charaktereigenschaften eines Ordnungsfetischisten, Sauberkeitsfanatikers und Bürokraten und sein Angewiesen-sein auf literarische und künstlerische Vermittlung in erotischen Kontexten allein weisen bereits auf den parodistischen Wert der *Cuadernos* hin. Wie im *Pantaleón* transportieren auch hier die distanzsprachlichen Textanteile einen Teil der Parodie.

¹⁷ Die Monothematik der Handlungsstränge weist ebenfalls auf die parodistische Anlage des Textes hin. Vgl. Vargas Llosa (1990a: 136). "Ocurre que, escindido de su contexto, convertido en la única perspectiva para describir o inventar la realidad humana, el sexo se desencarna, se vuelve abstracto, una construcción intelectual en la que el lector difícilmente puede identificar su propia vivencia. Por eso, la literatura que sólo aspira a ser erótica está condenada [...] a ser menor. No hay gran literatura erótica; o, mejor dicho, la gran literatura nunca ha sido sólo erótica, aunque dudo que haya gran literatura que, además de otras cosas, no sea también erótica."

Die *Cuadernos* weisen schon in der Romanstruktur exhortative Elemente auf; die Kapitel *Instrucciones para el arquitecto*, *Imperativos del sediento viajero* und *Prohibiciones a la belleza* rufen implizit und explizit diese Perspektive bereits im Titel auf und sollen deshalb genauer analysiert werden.

Die *Instrucciones para el arquitecto* (Vargas Llosa 1997: 16-19) sind in der Chronologie der Fiktion nicht nur vor den Anfang der *Cuadernos* zu setzen, sondern noch vor den Beginn von *Elogio* und verschränken damit ebenfalls, wie auch das obige Zitat (S. 317), die beiden Texte. Die Instruktionen bestehen inhaltlich eigentlich nur aus der einen, allem übergeordneten Anweisung an den Architekten, einen neuen Entwurf des Hauses zu zeichnen, in dem Rigoberto mit Lucrecia und Fonchito leben möchte. Daneben gibt es eine weitere, die ihr untergeordnet ist, nämlich einen offenen Kamin einzuplanen, der sich in der Nähe der Bücherregale und in Reichweite von Don Rigobertos Sessel zu befinden hat; er wird als Krematorium zu dienen haben, in dem die obsolet gewordenen Bücher und Bilder – Don Rigoberto hat sich akribisch auf eine Höchstzahl von viertausend Büchern und hundert Bildern festgelegt – verbrannt werden sollen. Rigoberto sieht in diesen Verbrennungsaktionen übrigens ein “sacrilegio cultural” und eine “transgresión ética” (Vargas Llosa 1997: 17), womit nochmals Begriffe Batailles aufgerufen werden. Diese beiden Instruktionen sind nun aber nicht im Modus des Imperativs, sondern durch Modalverben im Indikativ und als neutrale Beschreibungen gewünschter Zustände ausgedrückt, die nur unter pragmatischer Perspektive als Imperative zu interpretieren sind:

“Son esos cuatro millares de volúmenes y el centenar de lienzo y cartulinas estampadas lo que *debe* constituir la razón primordial del diseño que le he encargado [...]”

Es imprescindible el detalle de la chimenea, que debe poder convertirse en horno crematorio de libros y grabados sobrantes, a mi discreción” (Vargas Llosa 1997: 17; meine Hervorhebungen).

Solche Formulierungen, die eine Verwendung des Verbmodus Imperativ umgehen, sind im Rahmen der Höflichkeitsforschung unter der Perspektive des Primats des Beziehungsaspekts (vgl. Watzlawick/Beavin/Jackson 1974) als höfliches Bitten interpretiert worden, bei dem “die eigentliche Aufforderungshandlung durch irgendeinen sprachlichen Indikator

in ihrer exhortativen Kraft bewußt geschwächt wird, wenn also der Wille von EGO indirekt auf ALTER übertragen wird" (Held 1995: 172).

Im übrigen aber besteht der Text in der Hauptsache aus der Begründung dieser Anordnungen. In dem Haus Rigobertos, seiner Welt, die im übrigen ausdrücklich von seinen Launen regiert werden wird, haben erste Priorität seine Bücher, Bilder und Stiche, die Hausbewohner werden Bürger zweiter Klasse sein. Der Architekt muß seinen ersten Entwurf revidieren und diesem Umstand Rechnung tragen:

"*Usted subordinará la comodidad, la seguridad y la holgura de los humanos a las de aquellos objetos*" (Vargas Llosa 1997: 17; meine Hervorhebung).

Später heißt es:

"La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos y *usted deberá estarlo también ...*" (Vargas Llosa 1997: 19; meine Hervorhebung).

Diese Exhortationen mit dem Futur sind im Spanischen wie im Deutschen nach Cartagena/Gauger "schwankend in ihrem Wert: dieser kann je nachdem kameradschaftlich oder autoritär oder beschwörend sein" (Cartagena/Gauger 1989: 537-538). Der Wert 'kameradschaftlich' ist bei einem Mann wie Rigoberto auszuschließen; der Kontext macht den Wert 'beschwörend' unmöglich. Diese Imperative haben zweifelsohne den Wert 'autoritär'; die Aufforderungshandlung ist bereits weniger geschwächt. In einer letzten Exhortation der distanzierten Form rafft Rigoberto noch einmal alle Höflichkeit zusammen und schließt seine *Instrucciones para el arquitecto* mit einem lakonischen modalen Imperativ, der als Beispiel einer Verhaltensstrategie des Musters 'direkte Unverblümtheit'¹⁸ dienen kann:

"Ahora, *dibuje*" (Vargas Llosa 1997: 19; meine Hervorhebung).

¹⁸ Vgl. die Übersetzung des Terminus "on record" von Brown/Levinson durch Valtl, hier zitiert nach Held (1995: 75).

Exkurs zur *huachafería*

Die *Instrucciones* sind übrigens in einem Diskurs verfaßt, der auf dem von Koch/Oesterreicher beschriebenen Kontinuum am Extrempol der Distanzsprachlichkeit anzuordnen wäre. Auf diesem Distanzpol ist in Peru auch ein Phänomen von Schriftlichkeit anzusiedeln, das innerhalb eines allgemeineren kulturellen Verhaltens zu sehen ist und das Vargas Llosa als *huachafería* definiert (vgl. Vargas Llosa ²1990b: 345-349). Schon lange trug er sich mit dem Gedanken, diese peruanische Eigenart literarisch zu verarbeiten. Außerordentlich positiv kommentiert Julio Ortega in seinem Brief vom 27.12. 1973 an Vargas Llosa dessen Idee, einen Roman über das Phänomen der *huachafería* zu schreiben.¹⁹ Dieses Vorhaben konnte Vargas Llosa wohl wegen dringlicherer Arbeiten lange nicht umsetzen; erst 1983 griff er das Thema wieder auf und verfaßte seinen humorigen Artikel “¿Un champancito, hermanito?” (in Vargas Llosa ²1990b: 345-349). Darin definiert und beschreibt er die *huachafería* mit sympathetischer Ironie als eine partikuläre, übrigens durch und durch urbane Erscheinung der peruanischen Kultur und setzt sich ausdrücklich von den Definitionen einiger Wörterbücher ab, die *huachafería* als Synonym für Kitsch – *cursi* – aufführen.²⁰

Im Unterschied zum Kitsch, den Vargas Llosa als Geschmacksverzerrung, als mißlungene Imitation eines bewunderten Modells definiert, sei die *huachafería* selbst ein Modell, und zwar ein Modell, auf eine eigene und sehr andere – peruanische – Art, erlesen und elegant zu sein. Die soziale und kulturelle Verortung dieses Modells sei mit Vargas Llosa nachfolgend kurz skizziert: Die *huachafería* ist in allen Bevölkerungsschichten anzutreffen; es gibt eine aristokratische und eine proletarische Variante, aber vor allem die Mittelschicht neigt dazu, die *huachafería* zu pflegen. Der sozialen Verbreitung der *huachafería* entspricht die kulturelle: Sie findet sich in zahlreichen Äußerungsformen des Lebens-

¹⁹ Mario Vargas Llosa Papers, Special Collection Call No. 0641, III. Correspondence A. 1957 - 1984, Box 16, Folder 18 (Julio Ortega).

²⁰ Z. B. Real Academia Española (1992), *Diccionario de la Lengua Española*: “huachafería. f. *Perú*. cursilería. huachafo, fa. adj. *Perú*. cursi. U.t.c.s.” (U.t.c.s.: úsase también como sustantivo; meine Erläuterung).

stils, allgemein kulturellen Artefakten und Symbolisierungen und in diskursiven Realisierungen. Hier allerdings konzentriert sie sich auf bestimmte Bereiche: Der technische und naturwissenschaftliche Diskurs ist wenig anfällig für *huachafería*, dagegen der gesellschaftswissenschaftliche umso mehr. Unter quantitativer und qualitativer Perspektive ganz oben angesiedelt ist sie im religiösen, im politischen und im literarischen Diskurs.

Die literarische *huachafería* äußert sich wiederum in sehr unterschiedlichen Formen; sie kann sich durch erlesene Lexeme, kunstvolle Syntax und geeignete Morpheme – allen voran durch Diminutive – manifestieren. Vargas Llosa nennt Schriftsteller, die mehr oder weniger zur *huachafería* neigen, und andere, die dies niemals tun. Sich selbst sieht er an der Seite derjenigen, die trotz redlicher Bemühungen, den *estilo huachafa* zu vermeiden, zuweilen scheitern: “la huachafería irrumpe siempre en algún momento en lo que escribimos, como un incurable vicio secreto” (Vargas Llosa ²1990b: 348). Diese Formulierung könnte vermuten lassen, daß der *huachafería estilística* ein gewisses Maß an Spontaneität anhafte und sie damit auf Nähesprachlichkeit hinweise. Das muß jedoch verneint werden: Der *estilo huachafa* oder auch einzelne Elemente dieser stilistischen Eigenart sind einem hohen Planungsaufwand zu verdanken, der allenfalls zu weit getrieben wird und dann Resultate zeitigt, die Vargas Llosa als *incurable vicio secreto* bezeichnet. Zur Illustrierung schließt Vargas Llosa seinen Artikel mit einer *frase huachafa*, die ich als ein Beispiel stilistischer *huachafería* zitiere:

“He escrito estas modestas líneas sin arrogancia intelectual, sólo con calor humano y sinceridad, pensando en esa maravillosa hechura de Dios, mi congénere: ¡el hombre!” (Vargas Llosa ²1990b: 349).

Meine These ist, daß Vargas Llosa mit *Los cuadernos de Don Rigoberto* den schon lange geplanten Roman zur *huachafería* verfaßt hat. Diese These werde ich an anderer Stelle ausführlicher vertreten;²¹ im vorliegenden Beitrag belege ich sie mit einigen sprachlichen Erscheinungen, wie sie unter anderem in dem Kapitel *Instrucciones para el arquitecto* auftreten. Formulierungen wie “no se resigne a prescindir de

²¹ Dissertation mit dem Arbeitstitel *Speech Appeal: Metasprachliche und sprachliche Elemente fingierter Mündlichkeit bei Mario Vargas Llosa* (in Vorbereitung).

los clientes” und “Lo exonero de los detalles de esta historia y lo traslado a la conclusión” (Vargas Llosa 1997: 16, 19) sind Beispiele dafür. Die Vorliebe Don Rigobertos für den *estilo huachafo* geht aber explizit auch aus einem Dialog zwischen dona Lucrecia und Fonchito hervor, Lucrecias Antwort auf ein anonymes Schreiben betreffend, das angeblich von Rigoberto stammen soll:

–“¿Has escrito esa carta en estilo huachafo, a propósito? ¿Tú también crees, como mi papá, que la huachafería es inseparable del amor?”

–La he escrito imitando el estilo de tu papá –dijo doña Lucrecia–. Exagerando, tratando de ser solemne, rebuscada y truculenta. A él le gusta así. ¿Te parece muy huachafa?

–Le va a encantar – le aseguró Fonchito [...]” (Vargas Llosa 1997: 243).

Wenn *huachafería* “inseparable del amor” ist, ist sie jedoch inkompatibel mit verbaler Askese, wie sie Vargas Llosa bei Bataille konstatiert hat (Vargas Llosa 21990b: 119), und auch inkompatibel mit Grausamkeit, Perversion, Sakrileg und Obszönität, die er von Batailles “pobreza formal” transportiert sieht. Die Vielschichtigkeit der Texte Batailles baut sich nicht aus formalen, sondern aus unterschiedlichen inhaltlichen Elementen auf, aus “verdades horrendas”, die der Autor in einem “esfuerzo trágico” aus sich selbst heraus ans Licht befördere (Vargas Llosa 21990b: 130). Das Stilmerkmal der “miseria estilística” und “rudeza de construcción” (Vargas Llosa 21990b: 25) der erotischen Texte Batailles steht der *huachafería* der *Cuadernos* diametral gegenüber, die Vargas Llosa nicht in einem “esfuerzo trágico”, sondern eher einem *esfuerzo risueño* instrumentalisiert, um “verdades horrendas” zu parodieren. Die *huachafería* in den *Cuadernos* ist stilistische Stütze und äußeres Merkmal des Charakters dieses Textes. Inhaltlich finden sich in den *Cuadernos* zahlreiche Hinweise auf die parodistische Anlage dieses Textes: Das Verhältnis zwischen Lucrecia und Fonchito führt zu Assoziationen mit Batailles Text “Ma Mère”; der Voyeurismus, dem Claudia Öhlschläger in diesem Band nachgeht, ebenso wie die Lust am Urinieren haben Parallelen in “Histoire de l’Oeil”. Wiederholte Male wird Lucrecias Haus im Olivar erwähnt und in seiner Verortung umrissen (z. B. Vargas Llosa 1997: 13, 32, 81, 150, 234): die Welt ist ausgeschaltet und klingt nur noch wie ein fernes Echo in den isolierten Kokon, in den sich Fonchito und Lucrecia einspinnen und zu dem nur Justiniana

Zugang hat – alles dies erinnert an das “*castillo rodeado de un parque, aislado sobre un peñon que domina el mar*” (Vargas Llosa ²1990b: 112; Hervorhebung im Text). Diese wenigen Beispiele intertextueller Beziehungen zu Texten von Georges Bataille sind zu ergänzen um die “lebenden Bilder” nach Vorlagen Egon Schieles, die auf Anregung Fonchitos von ihm selbst, Lucrecia und Justiniana gestellt werden. Vermutlich wären darüberhinaus weitere Relationen herzustellen. Vargas Llosa hatte als studentische Aushilfskraft der Bibliothek des Club Nacional ausgiebig Zeit und Gelegenheit zu ausgedehnten Lektüren und erwähnt in diesem Zusammenhang u. a. die Texte der von Apollinaire herausgegebenen erotischen Reihe “*Les maîtres de l’amour*”,²² auch diese damaligen Leseerfahrungen werden in die *Cuadernos de don Rigoberto* eingeflossen sein. Diese intertextuellen Bezüge könnten manchem Leser verborgen bleiben; dennoch werden sie mit dem Stilmittel der *huachafaría*, der übermäßigen Präziosität der sprachlichen Form, auf den parodistischen Wert des Textes hingewiesen.

Mit der einleitenden bzw. beschließenden Definition dessen, was die *Imperativos del sediento viajero* (Vargas Llosa 1997: 50-51) darstellen, scheint wiederum die von Cartagena/Gauger gerühmte “Elastizität sprachlicher Formen” (s. o.) angesprochen zu sein:

“Ésta es una orden de tu esclavo, amada” (Vargas Llosa 1997: 50).

“Ésta es una súplica de tu amo, esclava” (Vargas Llosa 1997: 51).

Diese *orden* bzw. *súplica* ist, wie sich später (Vargas Llosa 1997: 193-194) herausstellt, einer der anonymen Briefe, die Lucrecia erhält, nachdem Fonchito sicher ist, daß sie sich gern mit ihrem Rigoberto versöhnen würde. Ihren Verdacht, daß ihr Stiefsohn diesen anonymen Brief verfaßt haben könnte, weist dieser weit von sich. Doch ist ihm zu glauben? Lucrecia zweifelt und stellt zum wiederholten Male fest, daß Fonchito Engel und Teufel in sich vereinigt (vgl. Vargas Llosa 1997: 200). Mit einer Eloge, die eine *huachafaría* reinsten Form darstellt, scheint sich Rigoberto als Verfasser zu verraten:

²² Vgl. Interview Scheerer (1991: 164-165). Siehe auch in Vargas Llosa (1990a: 135). “Lo más original de sus reservas era una colección de libros eróticos, abundante, variada y cosmopolita, aunque con una clara debilidad por el sesgo francés. Tenían, entre otros tesoros, la edición completa de ‘Les Maîtres de l’amour’, que compiló y prologó Guillaume Apollinaire.”

“Hoy, prescindo de la firmeza de tus pechos y la beligerencia de tus caderas para *rendir un homenaje exclusivo a la consistencia de tus muslos, templo de columnas* donde quisiera ser atado y azotado *por portarme mal*” (Vargas Llosa 1997: 51; meine Hervorhebungen).

“Esclavo” bzw. “esclava”, “atado”, “azotado” – das sind Lexeme aus dem Vokabular von Autoren pornographischer Texte von de Sade bis Bataille; sie werden wiederum mit dem stilistischen Mittel der *huachafería* (“rendir un homenaje exclusivo a la consistencia de tus muslos, templo de columnas”) parodistisch abgetönt. Die Kausalitätsrelation “por portarme mal”, eine euphemistische Anspielung auf Fonchitos wahrhaft teuflische Verführungskünste, hätte Lucrecia übrigens von vornherein auf den wahren Verfasser Fonchito hinweisen können.

Mit den Exhortationen im ersten Teil der Sequenz *Imperativos del sediento viajero* wird die Empfängerin aufgefordert, ein lebendes Bild darzustellen, aber anders als im Falle der lebenden Bilder, die unter der Regie Fonchitos entstehen, ist hier die Form der Exhortation die des Futurs: “te tumbarás”, “tus largos cabellos negros soltarás”, “Levantarás recogida la pierna”, “Apoyarás la cabeza”, “Entreabrirás los labios”, “bajarás los párpados”, “Fantasearás” (alles Vargas Llosa 1997: 50). Da in dieser Form der Exhortation auch die Zehn Gebote sprachlich gestaltet sind, implizieren diese Imperative neben dem “beschwörenden” Wert, den ihnen Cartagena/Gauger (1989: 538) zusprechen, auch religiöse Konnotationen und verbreiten eine Aura von Heiligkeit im weitesten Sinne. Dazu tragen auch Thema/Rhema-Vertauschungen, Lexik und Rhythmus bei.²³

Lucrecia – deren Name selbst für Keuschheit steht – wird mit der Befolgung der Imperative das Gemälde *Danae* von Gustav Klimt repräsentieren; dabei evozieren ihre “pulcra perfección del ángel, su inocencia y su pureza” (Vargas Llosa 1997: 50) die Allegorisierung der Keuschheit, für die Danae nicht nur in der Antike, sondern auch in Mittelalter und Renaissance stand, als sie noch als Präfiguration der Maria aufgefaßt wurde. Diese Unschuld und Heiligkeit, die durch die

²³ Hierher paßt ein Postulat Egon Schieles in einem Brief von 1911 an seinen Vormund und Onkel: “Auch das erotische Kunstwerk hat seine Heiligkeit”. Vgl. Nebe-hay (1980: 102-103).

Form der Exhortation im Futur auch sprachlich-materiell symbolisiert wird, ist allerdings doppelbödig:

Klimt faßte die Danae ganz anders auf; ich zitiere aus einer kunsthistorischen Analyse: "Klimt erträumt Danae, und Danae träumt von der Lust: Sie träumt sich onanierend, bei jener autorerotischen Tätigkeit also, bei der sie Klimt als namenlose Frau in so vielen Bildern immer wieder gezeichnet hat" (Stooss/Doswald 1992: 146). Dieser Widerspruch wird mit dem Instrument nichtdistanzierter Imperative aufgehoben; die *Imperativos del sediento viajero* schließen mit einer Apostrophe an die geliebte Frau und nehmen hier die modale Form an:

"Piel de terciopelo, saliva de áloe, delicada señora de codos y rodillas inmarcesibles, *despierta, mirate en el espejo, dite*: 'Soy reverenciada y admirada como la que más'" (Vargas Llosa 1997: 51; meine Hervorhebung).

Die Imperative fordern Lucrecia also auf, aus der Darstellung der *Danae* zu erwachen, sich von Klimts Interpretation der Danae abzusetzen und sich auf ihre eigene Rolle als verehrte und bewunderte Frau – Feministinnen würden sagen als Lustobjekt des Mannes – zu besinnen. Die Attribute, mit denen Lucrecia belegt wird, weisen wiederum vor allem mit der Aufrufung ihrer "codos y rodillas inmarcesibles" (Vargas Llosa 1997: 51) – eine *huachafería* in Vollendung – auf den parodistischen Charakter des Textes hin.

Auch die Imperative des anonymen Schreibens *Prohibiciones a la belleza* (Vargas Llosa 1997: 230-231) haben die Form des Futurs; sie sind materiell also identisch mit den *Imperativos del sediento viajero*. Daß sie anaphorisch alle mit dem Adverbial *nunca* eingeleitet werden, könnte ihre Feierlichkeit noch erhöhen. Aber diese Feierlichkeit wird aufgehoben durch die disparat kombinierten Elemente ihrer Kontexte, die sie von Übermittlern von Feierlichkeit zu Produzenten von Lächerlichkeit machen. Stellvertretend für alle anderen sei ein Absatz dieser *Prohibiciones* zitiert:

"Nunca oirás una composición de Luigi Nono ni una canción protesta de Mercedes Sosa ni verás una película de Oliver Stone ni comerás directamente de las hojas de la alcachofa" (Vargas Llosa 1997: 230).

Schönheitsbeeinträchtigend sind darüberhinaus nicht nur raue Ellenbogen und Knie, sondern auch politische Ansprachen, Bridgespielen, Hämorrhoiden, Hamsterhalten, Gurgeln und anderes mehr. Die *Prohibiciones* karikieren einen Ästheten vom Schlage Rigobertos ebenso wie dies seine "consideraciones sobre estética" (Vargas Llosa 1997: 286-288) tun.

Zusammenfassung

Ich wollte an einer scheinbar problemlosen sprachlichen Kategorie untersuchen und nachweisen, wie Mario Vargas Llosa die Kategorie Imperativ instrumentalisiert, um inhaltliche Elemente sprachlich abzustützen. Ein zweites Anliegen war die Differenzierung der nähe- und distanzsprachlichen Imperative und ihre unterschiedlichen Funktionen in zwei Romanen des Autors. Ein drittes Anliegen ist der Nachweis dessen, was Cartagena/Gauger die "Elastizität sprachlicher Formen" (s. o.) nennen und in der literarischen Fiktion eines Autors wie Vargas Llosa zum Ausdruck kommt, denn für seine Texte gilt in besonderem Maße, was Karlheinz Stierle (1976: 237) über die Fiktion allgemein sagt:

"Gerade indem Fiktion die extremen Möglichkeiten der Kommunikation ausnutzt, ist sie für die Frage nach der Leistungsfähigkeit einer Kommunikationsform von besonderem theoretischen Interesse."

Bibliographie

- Bachtin, Michail M. (1987): *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press.
- (1992): *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
- Bataille, Georges (1981): *Œuvres Complètes*, vol. III: “Œuvres littéraires. Madame Edwarda,” Paris: Gallimard.
- Beinhauer, Werner (1978): *El español coloquial*, Madrid: Gredos.
- Bußmann, Hadumod (1990): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Cartagena, Nelson/Hans-Martin Gauger (1989): *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*, Teil 2. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG (DUDEN Vergleichende Grammatiken).
- Fischer, Wolfgang Georg (1994): *Egon Schiele 1890 - 1918. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit*, Köln: Benedikt.
- Gauger, Hans-Martin (1976): *Sprachbewußtsein und Sprachwissenschaft*, München: Piper.
- (1995): *Über Sprache und Stil*, München: Beck.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- Goetsch, Paul (1985): “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, in: *Poetica* 17 (München): 202-218.
- Held, Gudrun (1995): *Verbale Höflichkeit. Studien zur linguistischen Theoriebildung und empirische Untersuchung zum Sprachverhalten französischer und italienischer Jugendlicher in Bitt- und Dankessituationen*, Tübingen: Gunter Narr (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 406).
- Koch, Peter/Wulf Oesterreicher (1986): “Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte”, in: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (Berlin): 15-33.
- (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen: Niemeyer.
- Kristal, Efraim (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lang, Walther K. (1995): *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975 - 1990*, Berlin: Reimer.
- Luchting, Wolfgang A: *The Wolfgang A. Luchting Papers*. Special Collection der Princeton University Library, Call No. C 0793.
- (1972): *Pasos a desnivel*, Caracas: Monte Avila.
- Mann, Thomas (1967): *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main: Fischer.

- Martín, José Luis (1979): *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos.
- Müller-Tamm (Hrsg.) (1995): *Egon Schiele. Inszenierung und Identität*, Köln: Dumont.
- Nebehay, Christian M. (1980): *Egon Schiele, 1890 - 1918. Leben, Briefe, Gedichte*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Oviedo, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Real Academia Española (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Sontag, Susan (1989): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Stierle, Karlheinz (1976): "Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie", in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik VII), München: Fink.
- Stooss, Toni/Christoph Doswald (Hrsg.) (1992): *Gustav Klimt*, Stuttgart: Hatje.
- Vargas Llosa, Mario: *The Mario Vargas Llosa Papers*. Special Collection der Princeton University Library. Call No. C 0641.
- (1965): *La casa verde*, Barcelona: Seix Barral.
- (1969): *Conversación en La Catedral*, Barcelona: Seix Barral.
- (1971): *Historia secreta de una novela*, Tusquets: Barcelona.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *Elogio de la madrastra*, Barcelona: Tusquets.
- (1990a): *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1990b): *Contra viento y marea, II (1972 - 1983)*, Barcelona: Seix Barral (1. Auflage 1986).
- (1991): *A Writer's reality*, New York: Syracuse University Press.
- (1993): *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona: Seix Barral.
- (1997): *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid: Alfaguara.
- Vion, Robert (1992): *La Communication Verbale. Analyse des Interactions*, Paris: Hachette.
- Wandruszka, Mario (1969): *Sprachen. Vergleichbar und unvergleichlich*, München: Piper.
- Watzlawick, Paul/John H. Beavin/Don D. Jackson (1990): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern: Verlag Hans Huber (1. Auflage 1969).